



Cahiers de recherches médiévales et humanistes

Journal of medieval and humanistic studies

Recensions par année de publication | 2020

Marie-Pascale Halary, *La Question de la beauté et le discours romanesque au début du XIII^e siècle*, 2018

Jean-Marie Fritz



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/crm/16512>

DOI: 10.4000/crm.16512

ISSN: 2273-0893

Publisher

Classiques Garnier

Electronic reference

Jean-Marie Fritz, "Marie-Pascale Halary, *La Question de la beauté et le discours romanesque au début du XIII^e siècle*, 2018", *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [Online], Reviews, Online since 06 November 2020, connection on 16 January 2021. URL: <http://journals.openedition.org/crm/16512> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/crm.16512>

This text was automatically generated on 16 January 2021.

© Cahiers de recherches médiévales et humanistes

Marie-Pascale Halary, *La Question de la beauté et le discours romanesque au début du XIII^e siècle*, 2018

Jean-Marie Fritz

REFERENCES

Marie-Pascale Halary, *La Question de la beauté et le discours romanesque au début du XIII^e siècle*, Paris, Champion (« Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age » 122), 2018, 782 p.
ISBN 9782745345509

- 1 Aborder la question du beau dans la littérature française du Moyen Age est un défi difficile à relever et peu de médiévistes l'ont affrontée, tant elle est complexe, tant elle relève d'une forme d'aporie, le beau étant pour ainsi dire omniprésent dans les fictions médiévales au point d'apparaître platement *évident* ; la beauté est une sorte de qualificatif obligé et stéréotypé des héros, des héroïnes, de leurs vêtements, de leurs armes, des châteaux où ils font étape ; le beau imprégnerait la matière même du roman médiéval. L'ouvrage de Marie-Pascale Halary, qui reprend « très largement » une thèse de doctorat soutenue en Sorbonne sous la direction de Dominique Boutet en 2009, surmonte habilement les difficultés et les pièges d'un tel champ de recherche et relève avec brio le défi. Il s'agit certes moins d'une synthèse sur la question du côté littéraire, comme le sont les *Etudes d'esthétique médiévale* d'Edgar de Bruyne pour le domaine de la rhétorique ou *Art et beauté dans l'esthétique médiévale* d'Umberto Eco pour celui de la scolastique et de la philosophie, que d'un questionnement (le terme central de *Question* est heureusement maintenu dans le titre) méticuleux et exemplaire à partir d'un corpus romanesque volontairement réduit. Celui-ci est en effet constitué de six romans que l'on peut situer dans les deux ou trois premières décennies du XIII^e siècle, soit trois romans en prose anonymes (*Perlesvaus*, *Lancelot*, *Queste del saint Graal*) et trois romans en

vers signés (*Le Bel inconnu* de Renaut de Beaujeu, *Meraugis* de Raoul de Houdenc, le *Roman de la Rose* du seul Guillaume de Lorris).

- 2 Ce faible empan chronologique et même générique – ce sont tous des romans qui véhiculent des valeurs aristocratiques et qui, même pour la *Queste*, ne remettent pas en cause un certain idéal chevaleresque – peut sembler à première vue réducteur ; on aurait pu attendre une perspective diachronique avec un roman plus tardif (que devient la beauté chez un Jean de Meun ?) ou une confrontation avec la chanson de geste ou des romans contemporains d'esprit différent comme le *Roman de la Rose* de Jean Renart ou les branches tardives du *Roman de Renart*. Mais le choix d'un corpus limité et somme toute homogène trouve en définitive sa justification. D'abord, par la présence massive du beau dans ce corpus même réduit, puisque la beauté traverse de part en part la matière de ces récits ; et élargir l'enquête aurait forcément conduit à un survol des textes et à une approche sélective et pointilliste, alors que la limitation permet une forme d'exhaustivité : tous les matériaux sont exploités, un sort est réservé à chaque apparition de la beauté. Ensuite, par le contraste qu'il met en lumière entre ces six textes en apparence relativement proches. Cet ouvrage est donc autant une étude captivante de la notion de beauté dans la littérature du XIII^e siècle qu'une analyse comparée, précise, rigoureuse, souvent neuve, des six grands romans formant le corpus. La question de la beauté n'est pas analysée simplement pour elle-même, elle permet habilement de mettre en perspective et en relief les écarts et les convergences qui séparent et réunissent ces œuvres.
- 3 L'ouvrage, muni d'un riche appareil de notes, cite abondamment les romans retenus ; les nombreux textes latins mis à contribution sont accompagnés d'une traduction précise et précieuse. Le tout est écrit dans une langue très claire et dans un style très analytique. Il se divise en deux grandes parties à partir du couple *res / signum* qui forme la colonne vertébrale de l'analyse : I. *La beauté qualité de la res* ; II. *La beauté qualité du signum*.
- 4 La première partie se divise en six chapitres regroupés en trois sections et vise à définir les critères du beau dans les textes de fiction, la beauté s'incarnant d'abord dans des choses particulières et individualisées. Sont ainsi envisagés dans le premier chapitre le rapport du mot à la chose (quelles sont les *choses* qualifiées de belles ?), ainsi que la question du lexique et du canon de la beauté (la *claritas*, la *copia*...), et les enjeux rhétoriques comme le *topos* de l'ineffable ou le rapport entre beauté et merveille. Un second chapitre propose une première ouverture hors du corpus en abordant le beau tel qu'il est défini dans les arts poétiques médiolatins ; la question de la beauté se cristallise là autour de la *descriptio*, notamment de la *descriptio puellae* ou du *locus amoenus*. Les convergences entre les domaines latin et vernaculaire sont nombreuses (on pense à la notion de convenance, de *decor*), sans que l'on puisse parler d'imitation servile. Et même si le portrait féminin est encore très présent dans le roman en vers, il tend à s'effacer dans les fictions en prose ; le *Lancelot en prose* opère même une forme de transfert vers le masculin avec le long portrait de Lancelot. Sont également pris en compte les romans d'antiquité qui concentrent le beau sur des objets (la célèbre *Chambre des Beautés* du *Roman de Troie* en est l'exemple le plus fameux) et mettent en lumière la conjonction très étroite entre le beau et la sphère aristocratique ou courtoise, ce qui se vérifie aussi dans toutes les descriptions qui ouvrent le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, où se manifeste une sorte d'*exubérance visuelle*.

- 5 Une deuxième section (chapitres 3 et 4) aborde la relation entre le bel objet et le sujet regardant. La description extérieure (prise en charge par le narrateur) est souvent pensée dans les arts poétiques médio-latins comme une *digression* et les interventions du narrateur dans les récits vernaculaires appuient cette idée en présentant l'évocation d'un bel objet comme un détour du conte hors de sa droite voie. Dans les romans en prose, la description est souvent prise en charge par un personnage qui interrompt son parcours pour observer. La beauté y prend la forme d'un spectacle à travers de multiples dispositifs scopiques (comme la vue de la *fenestre*) : l'écriture rivalise avec la peinture, le verbe *escrire* s'appliquant aussi au domaine pictural en ancien français. Une ligne de partage se dessine entre les romans en vers qui privilégient une beauté *rhétorique* à l'exemple des arts poétiques et les romans en prose qui mettent en scène une beauté *visuelle* autour d'un personnage *porte-regard*. En faisant apparaître un personnage comme *medium* dans la perception du beau, le roman joue également sur les émotions que suscite la beauté, de l'admiration à l'étonnement (*soi merveillier*), voire à des formes de peur, en passant par la joie, le *delit*. Autour du Graal et de sa beauté se cristallisent toutes ces formes d'émotion.
- 6 Une dernière section (chapitres 5 et 6) interroge de manière plus large le rapport entre le beau et le roman. Le roman confère au beau de véritables fonctions narratives. Le lien entre beauté et roman est essentiel ; comme le notait Curtius, « aucun genre littéraire n'a si grand besoin de beaux héros et de belles héroïnes que le roman ». Un détour par la poésie lyrique permet certes de repérer une forme de convergence entre roman et lyrisme : une même conception du beau y sous-tend l'évocation des *belles choses* ; la beauté de la dame est cause de l'amour et l'amour lui octroie en retour un supplément de beauté. La beauté n'est donc pas un objet spécifiquement romanesque, mais le roman seul inscrit ce pouvoir de la beauté dans un temps existentiel et dans un développement linéaire. Le roman est également confronté à la chanson de geste, la *Chanson de Roland* en l'occurrence : l'adjectif *bel* y est certes très présent, mais s'applique essentiellement aux guerriers et à la bataille, et cette mention ne donne pas lieu à un développement ni à une mise en scène d'un personnage-regard. Une chanson de geste plus tardive, contemporaine du corpus, aurait sans doute permis de nuancer ce constat. Alors que dans les romans d'antiquité la beauté reste d'abord un décor, Chrétien de Troyes est le premier à relier étroitement l'amour et l'aventure à la notion de beau. Marie-Pascale Halary définit à juste titre le *Conte du Graal* comme une *aventure de beauté*. Dans les six œuvres du corpus, ce lien triomphe : le beau prend véritablement place au centre de la diégèse ; chez Guillaume de Lorris, il devient même l'objet du roman. On peut finalement distinguer deux régimes de beauté : un *régime romanesque*, où le narrateur privilégie la description rapide de la beauté visuelle et où le personnage se rapproche de la beauté (dame, château...), et un *régime esthétique-mystique*, où la description est plus développée, mais où le spectateur ne franchit pas la frontière qui le sépare de ce qu'il regarde. L'épreuve, dans ce dernier cas, repose dans la contemplation, non plus dans l'action, ce qui est en un sens antinomique du dynamisme propre au roman.
- 7 La seconde grande partie envisage le beau comme qualité du *signum*. La beauté ne fait pas que représenter, elle est aussi et surtout signe, elle signifie. L'on peut ainsi distinguer deux beautés, celle de l'œuvre de la Création et celle de l'événement théophanique. Dans le premier cas, il s'agit de comprendre les *senefiances* qui peuvent se lire à travers la Création et de se rapprocher ainsi de Dieu ; dans le second, il s'agit

d'un abaissement de la divinité qui se rapproche de l'homme par le biais d'une *demonstrance*. Les romans mettent en scène ces deux types de beautés : joie de la présence divine ici, plaisir de la recherche des *señefiances* ou convenances là. Le Moyen Age doit beaucoup à saint Augustin dans ces conceptions du signe et de la beauté, et les textes qui sont convoqués dans cette seconde partie se rattachent à l'école de Saint-Victor, qui repense saint Augustin dans le cadre de la Renaissance du XII^e siècle (en particulier Hugues de Saint-Victor et son *De tribus diebus*), et à la réflexion chartraine sur la Création.

- 8 Une première section aborde en deux chapitres le versant des *semblances* (« Les *beles semblances* de la Création »). L'analyse des auteurs chartrains, en particulier de Bernard Silvestre et de sa *Cosmographia*, permet de développer l'idée d'une beauté du monde liée à son ornementation. Par son action créatrice, Dieu ne confère pas simplement l'être, il est aussi celui qui donne beauté au monde en l'ornementant, en lui donnant *forme* : l'*ornare* succède au *facere* et le complète. Le cosmos se définit ainsi par sa beauté et d'abord par ses qualités visuelles et proprement sensibles ; Marie-Pascale Halary note à juste titre que les théologiens chartrains et victorins ne rejettent pas le sensible, dans la mesure où il participe à la beauté de la Création. Comme les auteurs de romans, Hugues de Saint-Victor chante la beauté du monde, des astres, des pierres, des plantes, beauté de la *convenance* aussi et de l'harmonie ; beauté de la *musique du monde* au sens où l'entend Boèce (qui aurait sans doute mérité d'être davantage mis à contribution). La convenance constitue un principe esthétique fondamental dans cette perspective avec la couleur et la lumière ou *claritas*. La figure de Nature, auxiliaire de Dieu dans l'acte de création, est partagée par les théologiens et les auteurs vernaculaires, en particulier dans les romans en vers. La nature est donc perçue comme un ensemble de signes, voire comme un livre qui nous parle de Dieu et que le spectateur est appelé à déchiffrer. L'on voit ainsi combien l'on est loin d'une expérience esthétique au sens moderne du terme ; le beau n'est pas objet d'un jugement, il rentre dans un processus de déchiffrement. Mais les romans s'attachent rarement à souligner la présence de *semblances* célestes dans le monde, le rapport analogique avec Dieu reste ici plutôt discret.
- 9 La seconde section, intitulée « La beauté humaine comme symbole », la plus ample de l'ouvrage (près de 200 pages), envisage en trois longs chapitres la notion de symbole au sens de *semblance* / ressemblance et se concentre sur l'homme, image de Dieu. En effet toutes les créatures ne sont pas sur le même plan dans cette relation analogique à Dieu et l'homme occupe une place d'excellence. Dans la spiritualité monastique (celle d'un saint Bernard par exemple), la ressemblance de l'homme avec Dieu passe essentiellement par l'esprit et l'âme, par l'*homo interior* ; le corps est au contraire du côté de la laideur. L'on se situerait ici aux antipodes des romans qui ne cessent d'évoquer la beauté du corps et de ce qui s'offre au regard, le dehors étant image du dedans dans une relation de transparence. Suit une belle analyse de la *Queste*, « anti-roman » par bien des côtés, qui revient souvent à cette dialectique du dedans et du dehors en écho manifeste aux traités spirituels et met en garde le lecteur contre le danger à faire confiance au *foris* pour juger de l'*intus*. Les romans non mystiques n'éludent pas pour autant la beauté intérieure : le portrait de la belle personne se conjugue le plus souvent à une éthopée ; et cette correspondance ou *convenance* entre l'*intus* et le *foris* est aussi le principe qui régit la construction des figures allégoriques du *Roman de la Rose*. La laideur fait l'objet d'analyses précises, d'abord à partir des deux romans du Graal du corpus (*Perlesvaus* et *Queste*) : la laideur y est expression de la dissemblance et du péché ; les romans en vers insistent moins sur le lien entre la

laideur et le mal, la référence au diable y apparaissant « plus comme un vestige que comme une structure » (p. 512). L'analyse montre en définitive la complexité de la relation entre *semblance* et *senefiance* : la beauté peut fonctionner comme un piège, telle la carole magique du *Lancelot*, la *laide semblance* peut conduire à une belle *senefiance*, tout comme chez les théologiens la laideur permet d'accéder au créateur.

- 10 Une dernière section (« Les *beles demostrances* ») marque le point culminant de cette progression ontologique : après la beauté de la Création, après la beauté humaine, celle de Dieu. Dieu n'a plus le statut de *signum*, il est la *res* ultime à laquelle tous les êtres renvoient. Dieu se manifeste en même temps aux hommes à travers des théophanies et d'autres *demostrances* : le personnage y fait l'expérience de la présence divine. Dans les romans, c'est le Graal qui joue ce rôle et seuls les romans du Graal sont évidemment envisagés dans cette dernière étape. Ces récits mettent en œuvre un montage complexe pour faire advenir les *demostrances* et en limiter la visibilité à travers une dialectique du *covert* et de l'*apert*. Interdiction est faite à bien des personnages de contempler l'invisible ; seuls les élus, doués de l'*oculus contemplationis*, sont dignes *dou veoir*. Le cadre des *demostrances* est saturé de beautés : beauté des lieux, beauté des objets ou des tissus (dans le *Perlesvaus* plus que dans la *Queste*), des différents participants de cette liturgie de la présence divine ; tous ces ordres de beauté culminent dans la beauté des figures théophaniques. Le second et dernier chapitre de cette ultime section interroge le versant du sujet et plus précisément le lien entre l'expérience mystique et la perception esthétique. Gauvain, Perceval ou Galaad ne perçoivent pas au même degré la présence divine ; les apports récents de l'histoire des émotions permettent d'envisager les différents types de rapport au divin : théophanies pathétiques ici, où le spectateur éprouve un sentiment de pitié devant la *demostrance* (mode dominant dans le *Perlesvaus*) ; sentiment de joie là, qui correspond aux plus hautes visions (comme les élus dans la *Queste*), mais qui est sans doute moins une joie devant la beauté qu'une joie devant la présence. Cette dernière est au-delà de la Beauté, au-delà aussi des pouvoirs du langage.
- 11 La perspective, on le voit, est très large et embrasse de vastes questions, herméneutiques, philosophiques et théologiques, tout en restant au plus près des textes littéraires. Le grand mérite de Marie-Pascale Halary est surtout d'avoir mis en questions la notion de beauté, et cela dans les deux sens de l'expression : elle a analysé le beau à travers une série de questionnements en mettant entre parenthèses son évidence et sa trivialité dans les romans du corpus ; et elle a aussi habilement remis en cause la pertinence d'une esthétique médiévale, dans cet âge d'une *beauté d'avant l'art*, évitant ainsi le piège de l'anachronisme. Le beau est moins un jugement subjectif sur un objet, un paysage ou une personne, comme il l'est de nos jours, qu'une qualité propre à l'objet et qui renvoie à un *alium aliquid* dans ce monde entièrement *relié*, où tout nous conduit en dernier ressort à Dieu. Et la joie ultime dans la *Queste* n'est pas une joie devant la beauté, mais devant la présence. Le régime mystique dépasse en dernier ressort le régime esthétique.
- 12 Si le corpus d'étude est volontairement réduit, les perspectives sont très ouvertes avec l'analyse de romans du siècle précédent (romans d'antiquité et de Chrétien de Troyes) ou d'autres genres (chansons de geste, poésie lyrique) et surtout la prise en compte de textes latins, à la fois des arts poétiques et plus encore de la théologie monastique dans toute la seconde partie. Marie-Pascale Halary parcourt et maîtrise la vaste littérature victorine et chartraine avec une grande aisance et la met habilement en résonance

avec les textes vernaculaires. Et le rapport entre ces deux domaines est analysé avec nuance et finesse : l'auteure ne raisonne pas schématiquement en termes d'imitations, d'influences ou de sources, mais parle d'*outillage mental* ou d'*épistémè* commune au sens foucaldien du terme. Nos romanciers n'imitent pas les arts poétiques latins, ils ne sont pas non plus des lecteurs assidus d'Hugues de Saint-Victor, mais les échos et convergences sont indéniables.

- 13 Ce jeu complexe d'intertextualités permet d'excellentes analyses de détail des six romans du corpus ; par le biais des comparaisons et des confrontations les textes s'éclairent les uns par rapport aux autres sous un jour nouveau. L'opposition entre vers et prose dans l'approche de la beauté est centrale, sans que le clivage soit forcé ou systématique ; on retiendra en outre le statut souvent singulier du *Roman de la Rose* dans la série, son côté presque hybride, une très belle analyse de la scène des trois gouttes de sang sur la neige chez Chrétien de Troyes comme *aventure de beauté*, où l'on « assiste, au sein de l'histoire, à la naissance d'un sujet esthétique » (p. 297), ou encore un parallèle stimulant entre la légende de l'Arbre de vie dans la *Queste* et la fontaine de Narcisse chez Guillaume de Lorris (p. 413). « L'interrogation sur la définition du beau n'aboutit qu'à une aporie », note Marie-Pascale Halary dans son introduction. L'on peut dire que l'auteur a relevé le défi et a surmonté les obstacles au terme des 700 pages de son analyse.